

|               |   |
|---------------|---|
| Title         | Pierre Alferi : «La poésie aussi parle du réel ... mais autrement.»                 |
| Author(s)     | Disson, Agnès   |
| Citation      | Gallia. 58 p.77-p.87  |
| Issue Date    | 2019-03-03  |
| oaire:version | VoR   |
| URL           | <a href="https://hdl.handle.net/11094/72880">https://hdl.handle.net/11094/72880</a> |
| rights        |   |
| Note          |   |

***Osaka University Knowledge Archive : OUKA***

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

**Pierre Alferi :**  
**« La poésie aussi parle du réel ... mais autrement. »**

Agnès DISSON

Conférence à l'Université d'Osaka, 4 juin 2018<sup>1)</sup>

La question soulevée ici a été posée lors d'un entretien récent avec le poète Pierre Alferi : quel rapport entretient la poésie avec le réel, aujourd'hui ?

On pense souvent que le roman est par nature plus proche du réel, plus apte à parler du monde, via la narration, la description, l'intrigue ; on continue de lui attribuer une fonction première de réalisme. La poésie relèverait davantage du monde intérieur, et donc de l'imaginaire et du sentimental. La distinction, très simpliste, se perpétue. La prose reste vue comme plus concrète, plus explicite ; la poésie comme formelle, abstraite, et donc plus difficile — surtout aujourd'hui.

Il est vrai que la poésie jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle était accessible à un public plus large : Victor Hugo était un grand poète populaire, lu par tous. C'est ainsi qu'une foule de deux millions de personnes a suivi ses funérailles en 1885... Pourquoi un tel engouement pour la poésie, attrait aujourd'hui disparu ? Tout simplement parce que la poésie a pendant longtemps adopté les outils canoniques du roman : la narration et la description, qui aident à la compréhension.

Plus tard toutefois avec Rimbaud, la poésie se libère de ces contraintes et va jusqu'à l'hallucinatoire. Avec Mallarmé, elle se dirige vers l'hermétisme et l'abstraction ; puis avec le surréalisme on assiste à un déferlement d'images et de métaphores. Ponge s'attache certes aux objets et à leur description, mais Ponge reste métaphorique, alors que la poésie aujourd'hui ne l'est plus. Enfin, dans les années 1960, apparaît une « poésie blanche », propre aux poètes liés à la revue *l'Ephémère* : André Du Bouchet, Jacques Dupin, Jean Daive, Anne-Marie Albiach. C'est une poésie qui semble abstraite, désincarnée, dotée d'une syntaxe coupée ou brève, de peu de mots, hors de tout contexte, avec de grands espaces blancs sur la page. Bref : la poésie ne parle plus du monde, elle est désormais

---

1) La section de littérature française de l'Université d'Osaka propose un cycle annuel de conférences à destination de ses étudiants et du grand public. L'année dernière, nous avons eu l'honneur d'accueillir Madame Agnès Disson, ancien professeur de l'Université d'Osaka et spécialiste de la poésie française de l'extrême contemporain. Qu'elle soit ici remerciée pour son intervention ainsi que pour la grande générosité avec laquelle elle a bien voulu nous adresser un texte remanié de sa conférence (N.D.É.).

perçue comme un jeu purement formel, incompréhensible, déconnecté du réel – et de ses lecteurs.

La poésie contemporaine en effet ne se veut plus ni narrative, ni descriptive, ni même métaphorique. Par conséquent : quels nouveaux dispositifs inventer pour rendre cette saisie particulière du réel propre à la poésie, c'est à dire cette sensation de «l'ici et maintenant», cette perception de l'époque qui inclut bien sûr le social, le politique, cet «air du temps» dans lequel nous baignons tous, consciemment ou non ?

Il faudra imaginer pour cela des filtres, des techniques plus fines, plus subtiles que celles de la simple fiction romanesque. Certes le monde lui-même a changé : il est plus chaotique, incertain, éclaté. Mais les moyens de saisie et de traduction du réel ont aussi évolué et se sont multipliés : il y a l'image de cinéma, la photographie, la multiplication des techniques d'enregistrement, la rencontre de la poésie avec les procédés de l'art contemporain. Avec ces nouveaux moyens, pourquoi la poésie ne pourrait-elle pas être, elle aussi, une captation du réel ? Une captation fragmentaire, fluctuante, indirecte, mais tout aussi efficace que le roman, avec un éclairage et des outils différents ?

Pierre Alferi, poète, né en 1963, m'a semblé un représentant exemplaire de ces nouvelles formes littéraires d'enregistrement du réel, apparues dans les années 80. Techniques qui relèvent du prélèvement, de la prise de notes, du recours au document, au cinéma, à des procédés proches du montage. Pierre Alferi a aussi réalisé des «ciné-poèmes», c'est à dire des petits films video alliant images et textes, ainsi que des fictions, des expositions et des performances. Ces procédés visant à saisir autrement le réel de l'époque où nous vivons peuvent être très simples, même minimaux ; le résultat est inédit, mais tout à fait lisible.

Voyons quelques exemples de ces tentatives, dans leur ordre chronologique, leur évolution et leur diversité.

### **1/ *Kub or*, P.O.L., 1994**

Le premier livre d'Alferi, *Guillaume d'Ockam. Le Singulier* (Minuit, 1989) était un essai philosophique sur la singularité de l'expérience. Le deuxième, *Chercher une phrase* (Christian Bourgois, 1991) est un petit traité sur la phrase, le rythme et le mouvement de la syntaxe. *Les allures naturelles* (P.O.L., 1991) et *Le chemin familier du poisson combatif* (P.O.L., 1992) s'occupent via le poème du phénomène de la perception, des variations de regards, de perspectives, de points de vue.

*Kub Or* (P.O.L., 1994), le recueil qui l'a fait connaître, offre une série de poèmes brefs, sept fois sept poèmes de sept pieds, des petites scènes de la vie

quotidienne. Le titre évoque les petits cubes de bouillon de viande (aussi appelés cubes Maggi...) enveloppés dans du papier doré, connus de toutes les ménagères françaises. Chaque poème constitue graphiquement un petit cube sur la page et offre un «concentré» de vie parisienne : objets de tous les jours, scènes de rue, anecdotes, comme des petites énigmes à décrypter. Le titre, signalé à la fin de chaque poème, révèle le thème. Il suffit donc de «déplier» le poème, comme on jette le cube de bouillon dans l'eau chaude, pour en décrypter le sens.

Ainsi cette petite scène, intitulée *rdc* (abréviation bien entendu de «rez-de-chaussée») où l'on voit se jouer un moment ordinaire de la vie parisienne - anonymat des villes, brève photographie, scénario de tous les jours :

d'ailleurs dans tout bureau sur  
la rue téléphone un brun  
l'air très las dont la voisine  
elle préfère se faire  
faire une coupe au salon  
elle et lui ouvert dimanche  
matin nocturne jeudi

*rdc*

Au bas d'un immeuble donnant sur la rue, le passant aperçoit un homme brun, anonyme, déjà fatigué («l'air très las» - pourquoi donc ?) qui téléphone dans un bureau ; puis son regard se déplace : juste à côté, une cliente se fait couper les cheveux dans un salon de coiffure unisexe («elle et lui»). Sur la vitrine, il peut lire une inscription : le salon de coiffure est ouvert le dimanche matin et le jeudi soir («nocturne jeudi»). Le bref mystère ironiquement s'éclaire : si les personnages demeurent anonymes, la date par contre nous est donnée - nous sommes jeudi, il est tard, la journée de travail s'achève. D'où la fatigue du premier, le repos bien mérité de la seconde...

Le poème *Chanson* quant à lui évoque, dans sa simplicité répétitive, une petite scène populaire et naïve, où le motif circulaire mime à la fois la chanson, le bol de soupe, et le décor.

écoute les filaments  
tue-mouches moutons flottés  
prendre dans la soupe à l'oeuf  
tourne au hasard musicien  
la nébuleuse spirale  
c'est une chanson c'est une

chanson c'est une chanson

*chanson*<sup>18</sup>

On entend une chanson populaire dont le refrain fait ritournelle, tout comme tournent dans la soupe (autre image circulaire, celle du bol) les filaments de l'oeuf. Et comme tournent au plafond les «filaments tue-mouches», ces anciens rouleaux de papier collant en spirale sur lesquels, autrefois, venaient s'engluier les mouches. Quant aux flocons de laine des «moutons flottés», on peut y voir l'écume du blanc d'œuf qui flotte à la surface de la soupe. On pense à un restaurant chinois (on y mange de la soupe à l'oeuf), dans le Chinatown de Paris, à Tolbiac ou Porte d'Italie peut-être, là où on entend en fond musical une petite chanson entêtante qui tourne, répétitive, comme la cuillère dans le bol de soupe, et comme le poème lui-même.

«L'anecdote, le petit fait réel» dit Alferi, «m'est indispensable. Il faut partir de quelque chose qui s'est imposé, qui n'a pas été choisi. Il faut que cela apparaisse comme un imprévu, un donné, qui ne s'invente pas, et qui donc suscite le désir et la curiosité. Mais quand on l'a relevé, rien n'est résolu. Parce qu'une anecdote au sens fort, une chose unique, datée, située, absolument singulière, cela ne produit rien, cela se referme sur soi. Surtout si on ne croit pas aux grandes continuités causales<sup>2)</sup>.» Alferi évoque ici ce que dit Barthes du petit événement saisi par un *haïku* : non seulement il n'appelle pas le développement lyrique ou narratif, mais il l'interdit. Le prolonger c'est, en un sens, le trahir. La question est donc, au moins en poésie : comment intégrer des petits bouts de «réel», d'expérience quotidienne non domestiquée par la routine, dans un élan, un enchaînement, alors qu'en eux-mêmes ils n'appellent ni récit ni dramatisation ?

On pense ici aux «disconnected trivia» du poète américain John Ashbery (qu'Alferi a traduit), de l'Ecole de New York (années 60) où il n'y a pas de composition à première vue. Il s'agit d'arriver, un peu comme dans une mosaïque, à ce que des petits faits en soi bizarres et insignifiants, entrent en résonance. Et que cela produise un sens ; pas un sens moral ou philosophique, mais une tension qui suscite un intérêt, un plaisir de lecture. Il ne s'agit pas du processus classique où l'on cherche à illustrer une vérité, morale ou autre, par des faits instructifs ou pertinents. Il faut au contraire que le fait, insignifiant au départ, demeure ouvert, mouvant, polysémique. Citons Alferi : «Afin de créer un effet de plurivocité ou d'équivocité, de polysémie intéressante, là où il y a la

2 ) Entretien avec Pierre Alferi, 17 août 2017, Paris.

possibilité de broder, de rêver<sup>3)</sup>. » Et ceci à partir d'un petit fait banal, de peu d'importance, qui appartient à ce que le romancier (et poète) Georges Perec avait appelé « l'infra-ordinaire<sup>4)</sup> ». C'est à dire le quotidien, le banal, le bruit de fond qui constitue l'ordinaire de nos vies.

Il semble donc bizarre de concevoir la poésie et le réel comme deux termes opposés, ou pire encore, antagonistes : la poésie ne s'oppose à rien, elle ne cherche pas à priori à décrire le monde, encore moins à l'expliquer ; elle opère un mouvement inverse, elle reçoit et elle recueille, tout simplement parce qu'elle est poreuse. Et cette porosité lui donne sa spécificité et sa supériorité, sa liberté aussi. Justement parce qu'elle n'est pas obligée, comme le roman, à une continuité narrative, un début et une fin, une unité de lieu ou de registre, ou une explication, ou une justification. Cette porosité de la poésie est un élément essentiel : les choses surviennent, on baigne d'emblée dans une myriade de petits détails, toujours présents. Il suffit de les capter, les saisir, pour ensuite tenter de les intégrer dans un élan, un mouvement, celui du poème.

Anne Portugal, poète aussi, utilise souvent pour l'illustrer une formule lapidaire : « La poésie peut tout charrier » (c'est à dire tout porter, tout inclure). Hugo lui-même l'affirme : la poésie, dit-il, est *alluvionnaire*. La poésie est un dépôt. Ecrire le réel serait ainsi tendre un tamis face au réel : certaines choses, indifférentes ou sans intérêt, passent entre les mailles du filtre, mais ce filtre retient tous les jours des choses qui servent au poème. C'est un tout autre processus que choisir à priori des objets à enchaîner, ou construire une fiction à partir de zéro.

Quant à la question des formes, la supériorité de la poésie, c'est justement que toutes les formes y sont possibles, y compris les plus petites, y compris les plus discontinues. Citons Alferi : « Il est possible d'intégrer un *haïku* dans un poème plus long, de mettre côte à côte des choses sans rapport. Il est permis d'interrompre des phrases, permis d'avoir des formes non finies, des listes par exemple. Il est permis de faire tout ce que la narration interdit<sup>5)</sup>. »

## **2/ *L'estomac des poulpes est étonnant*, Editions de l'Attente, 2008**

Dans *Kub Or* le procédé employé était celui de la compactification, propre à la poésie contemporaine. Une formule de Jacques Roubaud le résume : « La poésie a avec la langue un contrat de compactification.<sup>6)</sup> » Ce qui lui donne son apparente difficulté - mais on l'a vu, il suffit de déplier le poème pour en saisir le sens.

---

3 ) Entretien cité, Paris, 2017.

4 ) George Perec, *L'infra-ordinaire*, La librairie du XXIème siècle, Seuil, 1989.

5 ) Entretien cité, idem.

6 ) Jacques Roubaud, *L'hypothèse du compact*, in *La mécanique lyrique*, Revue de Littérature Générale n° 1, Paris, P.O.L 1995, p. 297.

Ici la phrase est plus longue, plus souple, et le procédé différent : c'est celui de l'inventaire, de la liste. Sur la couverture, un dessin, fait par Pierre Alferi : un poulpe. Le titre, qui est aussi le premier vers du texte, surprend : la phrase est empruntée à un ouvrage ancien d'un poète latin du II<sup>ème</sup> siècle, Elien Meccius, auteur d'une *Encyclopédie des gens du monde*, qui consiste en une liste d'anecdotes, de bizarreries et de merveilles. Selon Elien, l'estomac des poulpes est étonnant... Pourquoi ? Parce qu'il peut tout avaler. Même des pierres ! affirme-t-il.

L'idée ici est celle de la rumination, autrement dit la possibilité de tout digérer. Rappelons la formule d'Anne Portugal : «La poésie peut tout charrier». Comme le poulpe, cet animal extraordinaire, l'écriture est une machine cannibale capable de tout engloutir, de tout recycler, de tout transformer, ou même de tout détruire, comme le fait l'estomac. Y compris les souvenirs et les histoires d'amour, puisque le livre est sous-titré «romance».

La première page met en scène le thème classique de la rencontre, des premiers regards, des premiers mots, puis fait la liste des petits cadeaux échangés : *voici un paquet de flocons de riz soufflé sucrés / Voici un poisson de gaufre fourré aux haricots / voici un cœur en plaqué à pierre de verre monté en broche*. C'est une première liste, un premier inventaire, mais il y en aura beaucoup d'autres dans le livre.

On remarque que ces objets semblent vaguement japonais : ils renvoient en effet à une histoire d'amour vécue par Pierre Alferi avec une jeune Japonaise. Ce sont des objets infimes, des petits cadeaux sans valeur, mais qui s'inscrivent dans un temps réel, celui du souvenir proche, ici toujours donné au présent. Dans *Kub Or*, on pouvait parler de scènes emblématiques, de vignettes, d'instantanés de la vie parisienne, au sens de figure ou de lieu. Cela inclut des objets aussi : certains poèmes sont intitulés «poubelle», «sandwich», «enseignes», «affiches» ...

Mais dans *L'estomac des poulpes*, les objets, les listes, les inventaires, sont d'un autre ordre. Ce sont des objets de l'histoire d'amour, ou bien exotiques, ou très marqués par le souvenir et toujours placés en désordre. Contrairement au roman qui produit une mise en ordre, la poésie reste dans la proximité du désordre.

Alferi insiste sur le fait qu'à l'époque des poèmes de *L'estomac des poulpes*, il avait réellement tous ces objets : des choses infimes rapportées de voyage, des cadeaux, genre boîte d'allumettes. Des *memorabilia*. Précieuses par attachement sentimental, sans valeur monétaire, mais très hétéroclites : or, dans les sciences naturelles empiriques, pour qui étudie les animaux, le contenu des estomacs est précieux. Dans le ventre d'un cadavre de renard par exemple, on peut trouver trois grains de raisin, une souris entière, une clé, d'où l'idée que des objets

totallement hétérogènes peuvent parfois se rencontrer et d'une certaine façon former un ensemble. La mémoire amoureuse, que l'on fabrique au fur et à mesure, collectionne les traces. La relation entre le vécu et l'écriture pour Alferi est du même ordre.

On pense au poète Robert Creeley : «Things are words too.» Les choses sont aussi des mots. Les choses, même les plus banales, sont signifiantes. Les poètes «objectivistes» américains des années 60, Oppen, Reznikoff, disent que l'idée se tient dans les choses.

Ce qui est bien sûr un paradoxe... Les choses, même nommées, ne se suffisent pas à elles-mêmes : les objets peuvent aussi rester muets, impénétrables. Il faut un mouvement de la syntaxe, de la pensée pour les faire parler, et c'est là la fonction du poème. Tous ces objets, naturels ou fabriqués, sont des vestiges : se pencher sur le réel pour rendre compte de l'infra-ordinaire c'est s'attacher à des objets comme indices, marqueurs d'une époque, mais les objets sont aussi des stimuli de sensations, des sortes d'apparitions. Les sensations pures sont volatiles, fuyantes, fragiles : elles ont donc besoin de s'accrocher aux choses.

### 3/ *Intime, ciné-poème, Inventaire/ Invention, 2004*

Nous avons vu jusqu'ici quelques procédés employés par Alferi : instantanés presque photographiques, compactification, plongée dans le quotidien, rôle indiciel des objets, listes, inventaires. On peut les qualifier de «factographiques», dans le sens où ils cherchent une connection autre avec le réel, plus subtile et plus immédiate que la fiction : non plus tenter de décrire, mais recréer la sensation d'une plongée dans le monde. Le terme «factographie» est emprunté à un ouvrage éponyme récent<sup>7)</sup> qui s'interroge sur l'émergence depuis les années 60 des nouvelles formes littéraires et les nouvelles techniques d'enregistrement capables d'échapper à l'incontournable description comme représentation privilégiée du réel.

Le travail d'Alferi est exemplaire de cette exigence factographique dans d'autres procédés encore :

- par exemple les plans, la topologie, les itinéraires<sup>8)</sup>.
- les noms de lieux, les noms propres<sup>9)</sup>.
- la datation : Alferi aime citer le poète Paul Celan «La poésie est la mémoire des dates». Citation paradoxale en ce sens que la mémoire des dates, en principe, ce

7) Marie Jeanne Zenetti, *Factographies, L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Coll. Littérature, Histoire, Politique no 12, Classiques Garnier, 2014.

8) Voir Pierre Alferi, *Le Chemin familier du poisson combatif*, P.O.L, 1992.

9) Les formes anciennes ou même archaïques on l'a vu sont déclarées toujours utilisables aujourd'hui : notons qu'on trouve déjà des listes chez Homère (la longue liste des bateaux de guerre dans *l'Illiade*), et des noms propres en abondance dans *La Divine Comédie* de Dante...



n'est pas l'affaire de la poésie. (Rappelons que Barthes a théorisé la date comme «effet de réel»).

Bref, on voit se mettre en place tout ce qui est choix d'une datation et d'une inscription explicites dans le monde, seuls éléments susceptibles de susciter les brèves épiphanies du poème.

Autre procédé, plus complexe : Alferi s'est aussi beaucoup intéressé aux formes hybrides, en particulier au prosimètre, mélange de poésie et de prose, forme très ancienne créée par Pétrone avec le *Satyricon*. Celui-ci a été le premier à créer cet objet composite, forme d'ailleurs restée longtemps sans nom<sup>10</sup>, car à l'époque il n'y avait pas de genre, et le terme «roman» n'existait pas. Le prosimètre, renvoie aussi au poète Bashô au Japon, au XIIIème siècle et ses récits de voyage émaillé de tankas ; et à Dante avec *La Vita Nuova*. Et plus tard La Fontaine, puis Ponge, qui allie dans *Le Parti pris des choses* prose et vers<sup>11</sup>.

*L'estomac des poulpes* offre ainsi un mélange de prose découpée, une combinaison alliant le vers, la forme dialoguée et l'inventaire, bref une version moderne du prosimètre. Ajoutons qu'Alferi écrit aussi des ouvrages de fiction : le prosimètre fait son apparition dans *Les Jumelles*, fable politique en prose et vers décalés (P.O.L, 2009) et dans un récit de science-fiction plus récent, *Hors sol* (P.O.L, 2018), qui mélange cette fois les genres et les registres : lettres, témoignages inventés, fausses traductions.

L'élargissement à de nouveaux supports et media est également possible : il existe un autre mode d'hybridation qu'Alferi a beaucoup exploré, c'est le dispositif de l'image en mouvement, associé au texte.

Le petit film intitulé *Intime*<sup>12</sup> est ainsi un montage d'images video réalisées par Alferi lors de ses voyages. Le réel s'y montre tout à la fois flou et mouvant : on est dans un train, les images défilent derrière la vitre et disparaissent, le voyageur est invisible, on suit son regard, et en même temps ces paysages qu'on voit passer sont très reconnaissables sans devoir être nommés. On voit des migrants sur un quai, dans des gares lointaines, des places, des villes vaguement post soviétiques, on dérive vers l'Est, on revient vers Paris, on arrive à Barbès, à

---

10) Pour plus d'explications sur le prosimètre «au pire combinatoire de matériaux variés et disparates», voir Nathalie Dauvois, *De la Satura à la Bergerie, Le prosimètre pastoral en France à la Renaissance et ses modèles*, Honoré Champion, 1998.

11) Ponge en fait rejoint les théorisations très anciennes de la prose non pas comme absence de rythme mais comme aléatoire rythmique. Cicéron le disait déjà : ce n'est pas qu'il n'y a pas de rythme, c'est que le rythme est irrégulier.

12) Pierre Alferi, *Intime*, Inventaire / Invention, 2004. *Intime* peut être considéré comme le scénario du film de Pierre Alferi présent sur le CD *Panoptic, un panorama de la poésie contemporaine*, édité par Inventaire/ Invention.

La Chapelle, on aperçoit des visages africains, des migrants encore peut-être ? En même temps ces images floues sont datées, non pas dans le sens d'obsoletés, mais dans le sens où l'on sait où l'on est, et quand, car elles sont à la fois imprécises mais familières. Le texte du poème, surimposé à l'image, déroule une suite de messages intimes, comme de petites cartes postales.

Le titre, *Intime*, évoque bien sûr un voyage personnel mais se lit aussi IN TIME, autrement dit le temps suspendu, le temps qui passe, et même une époque particulière, celle dans laquelle nous sommes plongés comme des observateurs invisibles... On est dans le temps, le nôtre, on n'y échappe pas.

On note aussi que dans le texte, outre un « je » non identifié, on relève des « on », ou même des « nous ». Mais pas d'interlocuteur précisé, pas d'informations non plus sur l'inconnue absente à qui s'adressent ces petites cartes postales, même si on comprend qu'il s'agit là aussi d'une histoire d'amour. Alferi avoue que pour lui, ces messages étaient presque anonymes : il est intéressant de rebondir sur ce mot « anonyme », car au-delà de l'infra-ordinaire, dont nous avons parlé, on en arrive ici à l'infra-personnel. Il s'agit bien ici, selon Alferi, non de construire un locuteur identifiable, doté d'un caractère défini, qu'on appellerait dans la poésie amoureuse le sujet lyrique. Mais plutôt de cerner des petits morceaux mémoriels, des instants, une captation momentanée du monde qui encercle l'auteur du poème, et dans lequel il est pris.

Citons Alferi à la fin d'un autre entretien avec Eric Trudel sur les ciné-poèmes : « Quand je travaille j'aimerais bien que le texte attrape dans sa forme même comme un filet quelque chose de l'époque, du monde et des gens qui m'entourent. Il en sortira une voix synthétique ou ventriloque, une voix traversée par d'autres précaires. Je l'entends, je ne l'entends pas, mais j'espère qu'elle est infra-personnelle<sup>13</sup>. »

La poésie agirait donc comme une sorte de rumeur du monde, qui pourrait nous traverser tous. Comme une chambre d'écho... Bien sûr, d'une façon différente que la fiction, plus floue, plus tremblée (il ne faut pas confondre l'effet de réel avec l'effet documentaire<sup>14</sup>, la poésie n'est pas la sociologie) mais tout aussi efficace dans sa saisie du réel.

#### **4/ Choses vues, installation, Tramway de Paris, 2014**

Concluons sur un travail très différent et cette fois conçu pour un large public : il s'agit d'une installation, qui témoigne de l'intérêt d'Alferi pour l'action réciproque des mots et des images. On peut en voir d'autres exemples sur le site [www.alferi.fr](http://www.alferi.fr) : on y trouve des dessins faits presque quotidiennement

13) Eric Trudel, *Un grand livre d'images ouvert*, Entretien avec Pierre Alferi, Les écrivains-cinéastes, Revue Critique de Ficción Française Contemporaine (revue en ligne), no 7, 2013, p.169.

14) Pour l'analyse de cette distinction voir *Factographies*, op.cit., p.73-74.

(«enseignes» ou «portraits»), des textes, des poèmes illustrés, des calligrammes et des petits films inédits (ou «bandes»). Alferi écrit à ce sujet : «Un mot une image. Il montre plus qu'elle. Elle dit plus que lui.» Car l'image dit, mais le mot montre...

Ce projet réalisé à deux par Pierre Alferi et un autre poète, Olivier Cadiot, met en scène un autre moyen de transport : pas le train, comme dans *Intime*, mais le tramway. Il s'agit de *Choses vues*, une commande de la Ville de Paris pour la ligne T3 du tramway parisien : ici une série de panneaux transparents sur les quais, avec textes et images appliqués sur les parois vitrées des abris du tram. L'installation a eu lieu au moment de l'inauguration de la ligne en 2014.

Les dimensions de ces panneaux sont très grandes : deux mètres de haut, et un mètre cinquante de large pour chaque panneau. Ce qui correspond à la taille des abribus ; il y a au total huit panneaux<sup>15)</sup>.

Le narrateur, ou le spectateur, n'est plus dans le wagon, comme dans *Intime*, mais sur le quai. Et l'image, fixe cette fois, conjugue texte et dessin, tel un calligramme moderne. On pense à Apollinaire et à *Zone*, le poème liminaire d'*Alcools*, parce que le mot revient dans le texte et renvoie au même sujet : la banlieue, le périphérique, via ici une installation qui va de la Porte de la Chapelle à la Porte de Vincennes. Les textes portent sur ce milieu ou ce territoire, la banlieue proche, son histoire, son évolution, son lexique, les fortifications, les barrières, les guinguettes, bref, toutes ses images sédimentées.

Les panneaux étant transparents, ils ne cachent pas le paysage. Mais parfois, par simple effet de contre-jour, lorsque par exemple un camion passe derrière, tout d'un coup les mots apparaissent. C'est le mouvement qui les fait tour à tour apparaître ou disparaître. Les mots légendent ainsi le paysage d'ensemble, celui qu'on appelait la «zone», c'est à dire la banlieue, sur plusieurs échelles de caractères, du corps 12 au corps 360, de telle sorte qu'on lit des choses différentes selon la distance à laquelle on se place. Ainsi, quand le mot «bidonville» apparaît, on entrevoit le paysage au travers ; et parfois le paysage peut coïncider avec le mot invoqué : il peut être encore aujourd'hui un bidonville par exemple – comme près de la porte de Clignancourt, là où habite Alferi.

On pourrait intituler ces panneaux «Poèmes factographiques du tram». Il existe en effet toute une dimension historique, sociale, politique, et même didactique dans cet objet hybride. Voire une dimension de quasi reportage, mais par des moyens inédits. A noter que le titre choisi pour l'installation, «Choses vues», fait allusion à l'ouvrage éponyme de Victor Hugo, poète mais aussi homme engagé, observateur et chroniqueur politique des événements de son temps, de la Commune au Second Empire. L'exemple donné ici en fin d'article,

15) On peut les retrouver sur [alferi.fr](http://alferi.fr), à la rubrique archives, dans «Illustrées», avec de plus une photo de l'installation in situ, très parlante.

réduit aux dimensions de la page, reproduit le premier panneau, qui porte sur les fortifications cernant autrefois le pourtour de Paris.

Et si on le regarde attentivement, on découvre à droite une colonne de chiffres, à la verticale, à l'extrême bord du panneau : on y retrouve en tous petits caractères la phrase de Celan citée par Alferi plus haut, «La poésie est la mémoire des dates».

(Ancien Professeur invité à l'Université d'Osaka)

